

Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980)

Grégor Díaz

Estas consideraciones se hacen más necesarias que en cualquier otra manifestación artística ya que la dramaturgia, además del correspondiente trabajo creador, requiere, para alcanzar su naturaleza escénica, del montaje de las obras, y esto sólo se logra mediante un largo proceso de producción, creación y realización que permita presentarle al público, lo que exige, entre otras cosas, conocimientos de psicología de masas y de las estrategias y tácticas que conduzcan la emisión y comprensión del mensaje de las cosas.

Hablaremos de Perú, Lima y de teatro, su teatro, en un lapso mínimo. Lo haremos a “vuela pluma,” no historiando ni haciendo sociología. Del 50 al 80 el Perú ha tenido seis gobiernos: tres de ellos militares. De estos, los de los generales Manuel A. Odría y Juan Velasco Alvarado son los que, con más notoriedad y trascendencia, han modificado la actitud de los peruanos y vida nacional y por ende, su dramaturgia y teatro. El primero, del General Manuel A. Odría (1948-1956), por su duración, rigor y desarrollo. Odría pudo gobernar, y sacó fuera de la ley a los partidos arpista y comunista. Terminó las vías asfaltadas de la costa (Panamericana Norte y Sur) y otras de penetración mientras la radiodifusión sonora privada (fuente de trabajo y experimentación actoral), con sus mensajes de modernismo y mundo superior que alcanzó a casi todo el territorio fomentó el incontenible desborde de la migración a Lima, agravando el mal del centralismo, venido desde la conquista. Se inician las urbanizaciones, y en la metrópoli limeña, nacen las invasiones: Ciudad de Dios (el arenal de las pampas de San Juan de Miraflores amaneció un 24 de diciembre con casuchas de esteras galardonadas con banderitas peruanas hechas con papel cometa).

En campaña sin precedentes, a nivel nacional, inició las unidades escolares tanto como sistema pedagógico (humanidades, ciencias y tecnología) cuanto construcción y equipamiento de los complejos educativos. Para cubrir el enorme déficit de profesores, construyó la Universidad Nacional de Educación en Chosica (La Cantuta). Es bueno recordar que, en un momento,

en las universidades argentinas, estudiaban más de diez mil jóvenes peruanos (diez mil de 1950). La seguridad social de la salud se extendió a los trabajadores llamados “empleados” (sólo privados) y se construyó y equipó el modernismo hospital respectivo. Los obreros de construcción civil, como nunca, tuvieron permanente trabajo mediante las urbanizaciones e invasiones, construcción de equipos públicos y carreteras, amén del desarrollo en las industrias conexas, que son muy buena fuente de trabajo. Esta es la época de la Guerra de Corea. El General Odría, que gobernó con el lema, “Salud, Educación y Trabajo,” se definió como “un gobierno de centro, mirando un poquito a la izquierda.” El del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) fue una propuesta inconsulta e inopinada para hallar al Perú y a los peruanos no habidos. Con él, el soldado recuperó la propiedad de su sangre; la trabajadora del hogar, llamada “doméstica,” se hizo dueña de su cuerpo; obtuvo un tiempo para su descanso diario (dentro de la casa-trabajo) y media jornada (con salida) a la semana; y los reconocimientos sociales elementales y de salud, valores humanos que le eran ajenos. El campesino, con el lema “El patrón no comerá más de tu hambre,” logró mayor remuneración y privilegios que se acentuaron con la expropiación y posterior cooperativización de los latifundios, llegando a la soberbia que los hizo flojos. Y, así como en los puertos, los malhabidos estibadores contrataban un “punto” para que, por lo menos de la mitad de su sueldo, hiciera su trabajo, en las cooperativas, los campesinos cooperativistas, contrataron su “punto,” al que llamaron “golondrino.”

Triste realidad peruana que, en la eterna confrontación del martillo con el yunque, se aspire a tener el mango de la ignominia para golpear al más pobre. La toma y la nacionalización del complejo petrolífero de Talara (figuraba en algunos mapas exhibidos fuera del Perú como parte de USA) y la expropiación y cooperativización de los gigantes complejos agro-industriales (el de Casa Grande se asentaba en Costa, Sierra y Selva), así como la nacionalización del complejo minero de Cerro de Pasco, enardeció un desconocido sentimiento de peruanidad. Perú cayó de la gracia de los EE.UU. El membrete de USA fue “comunista”; el de apristas y acciopopulistas, “de facto,” “golpista.” El odio es aún post-mortem. Se establecieron relaciones con los países de la órbita comunista. La palabra marxismo dejó de ser tabú a nivel oficial; se incorporó el arte a la pedagogía como una modalidad del sistema educativo (educación por el arte). Asimismo, actores y titiriteros, en los complejos agro-industriales expropiados, estuvieron activos difundiendo las bondades de la llamada revolución peruana. La presencia empresarial del Estado en todo y el proteccionismo y el bloqueo

económico norteamericano asociados a los partidos políticos tradicionales del país, abortaron el proceso. Nunca más ni hombres, clases ni naciones peruanas, serían ya las de 1968. Las clases populares y naciones tomaron conciencia de su ser y la convicción de que el Perú era posible mediante la conjunción de las diversas naciones que la habitan y que sólo ellas podrían conformar el Perú esperado – real, incluyente, el de “todas las sangres.”

El teatro de provincias y agrupamientos populares de los años ochenta da fe de ello en muestras regionales y nacionales y en el constante ejercicio de lo que se llama Teatro para la Calle (dramaturgia y dramaturgos fueron “desterrados”). ¿Otro gobierno militar?, el transitorio (62-63), triunvirato de las Fuerzas Armadas presidido por el General Pérez Godoy, que depuso el segundo gobierno del pomposo doctor Manuel Prado y Ugarteche. Conservador a ultranza (declaró la guerra a Japón y Alemania en la Segunda Guerra Mundial). Fue pasajero, inadvertido, olvidado. El del arquitecto Fernando Belaúnde Terry (1963-1968), un populismo señorial afanado en acuñar sobre el escudo de su familia “La Carretera Marginal de la Selva” y algunas agrupaciones vecinales para las clases media alta, con las cuales trascender y pagar los favores electorales de arquitectos e ingenieros, a cualquier precio. Se empeñó el futuro – gigantesca devaluación de la moneda nacional, abandono de la educación y cultura, quema de libros. Desaparece la “página 11” del contrato con la International Petroleum Company; nacen las guerrillas de Luis de La Puente Uceda (muere en la lucha el joven poeta Javier Heraud). Complacido, a diestra y siniestra, lanza discursos de bellas expresiones con destino académico y diccionario de frases célebres. Los parlamentarios, en sesiones maratónicas que ocupaban los titulares de los diarios de varios días, censuraban ministros si ton ni son de la “A” a la “Z.” Ante el desgobierno, Acción Popular, su partido (es fundador), el que lo llevó al poder, le retiró su apoyo públicamente. El Apra no cree en el “golpe militar” y, con sarcasmo, asevera: “las arcas están vacías.” Lo versallesco y la soberbia del presidente, la susceptibilidad, inconsistencia y despecho del legislativo, destruyeron la democracia. Las fuerzas armadas tomaron el poder. El virrey fue deportado. Lo expuesto es una versión del marco socio-económico-político sobre el cual se desarrolló la dramaturgia, teatro y actores, y público, del teatro que comentaremos.

La Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) se creó en 1946. Fue durante el gobierno civil del muy honesto doctor José Luis Bustamante y Rivero. No la programación y sí lo inopinado, la motivaron. Margarita Xirgú estaba de temporada en Lima. Se le ofreció conformar y dirigir una escuela de teatro. No se llegó a tal acuerdo. Ella declinó. El honor le cupo al primer

actor de dicha compañía, don Edmundo Barbero y al escenógrafo don Santiago Ontañón. Era ministro en la cartera de Educación el historiador doctor Luis Valcárcel. El año 50 nos sorprende en una etapa de transición: una generación de actores que pasa al retiro y otra, muy distinta, que emerge. La primera, la de los “viejos,” formada sobre el escenario y la nueva, la de los “jóvenes” (académica) preparándose en la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). Los “viejos” (“actuales”) basaban toda su creación en la expresión oral, en el decir; dominaban los usos de los elementos de la palabra hablada: lanzamiento, modulación, tonos y ritmos. Concentraban su atención sobre el significante; la palabra tenía valor en la medida que pudiera hacer vibrar las notas cómicas o dramáticas de los sentimientos. Con estos dos extremos del campo afectivo, daban vida a todas sus actuaciones. Eran más ellos que personajes: actuales. En el decir se les recuerda pronunciando la “c” y la “z” interdentalmente, en todos los casos. Lo declamativo se consideraba sinónimo de lo teatral. Quizás por esta razón fuera tan común ver sobre el escenario a las declamadoras haciendo teatro. Al respecto, es útil aclarar que en España y en los países latinoamericanos la enseñanza del arte dramático llevaba por nombre, curso de declamación. Bueno es también, a modo de descargo, recordar que, como en todo, la modalidad de actuación de nuestros antecesores tuvo los condicionamientos propios de la época. De la obra, sólo conocían una parte, su parte, la “partichella,” lo que cada actor tenía que decir. Lo que obligaba a tener un apuntador; y éste, a que no memorizaban la letra. Los jóvenes actores, los de la Escuela Nacional de Arte Escénico, iconoclastas, sin saberlo, dieron el gran paso: desterraron para siempre la “partichella.” El alumno actor y los actores ya tenían en sus manos la obra completa; de éste todos irían a su parte. El personaje, ahora sí, ya estaba en el blanco y su diferencia con la persona (el actor) clareaba. La Expresión Cultural como curso fomentó la atención sobre el cuerpo; el teatro era, ahora, algo más que el simple decir. Se reconoció al cuerpo como parte importante de un todo expresivo. Con algunos directores el apuntador y su caseta desaparecieron, obligando al actor a presentarse, desde el primer ensayo con “letra sabida”; otros, con el estudio individual de la obra, para realizar el “trabajo de mesa,” incorporado. Pasaron al recuerdo la escenografía de papel y las candorosas candilejas.

Dos hechos importantes ocurren en los primeros años del 50. A instancias de Sebastián Salazar Bondy, permanente amateur del teatro, se trajo a Lima al joven director y profesor Reynaldo D’Amore como director para La Compañía Nacional de Comedias, y dar clases en la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). Su éxito pedagógico motivó que se le contratara

como profesor estable. Al retornar de su país, Argentina, lo hizo acompañado por un grupo de jóvenes actores que con él estudiaban en el Teatro Hebraico de Buenos Aires: Zulema Katz, Gloria Raines, David Stivel, Boris Chuvarosky, Boris Granosky, Marcos Kaplansky y Simón Bergeman. Años después, con este grupo, D'Amore fundaría El Club de Teatro de Lima. D'Amore llegó al Perú con gran información sobre teatro y cultura ya difundidos y experimentados en Argentina. Ello permitió incorporar a la pedagogía teatral de la ENAE el sistema de actuación de Stanislavsky y las improvisaciones. Unos se perfilarán como actores, otros como directores y, algunos, sin darse cuenta, al escribir sus primeros diálogos para los ejercicios, estaban diseñándose para dramaturgos. En cuanto a la temática, escenificar lo nuestro era de mal gusto. Las clases populares no tuvieron personería escénica en el tabladillo nacional. Las pocas veces que ello ocurrió, fue para ridiculizarlos. Esta exclusión de lo nacional alcanzó al teatro, a la danza, la literatura y las artes plásticas. La influencia era especialmente francesa. A ningún artista se lo estimaba realizado si antes no había viajado a París, ni lo apreciaban tampoco.

Pretendiendo exponer esta realidad en su relación directa y subliminal con los tiempos y gobiernos, mencionaremos con respeto algunos títulos. Como las generaciones no empiezan el primer día del primer mes de cada año, algunas corresponderán a la anterior, y otros pocos a obras escritas después. Dejemos que los títulos hablen solos: *Ayar Manco* y *Los bufones* (Juan Ríos), *Judith* (Raúl Deustúa), *Esa luna que empieza* (Percy Gibson), *Menos grande que la luna* y *Antes de partir* (Edgardo de Habich), *Pumapunko* (Edgardo Pérez Luna), *La muerte de Atahualpa* (Bernardo Roca Rey), *Ollanta* (Sebastián Salazar Bondy y Cesar Miró) y *Vulcano de rodillas* (Felipe Sanguinetti) y otros. El 70, Sarina Hefgott, para referirse a la tragedia del poeta guerrillero, Javier Heraud, escribió *Antígona*. El pasado como tema constituía, subliminalmente, una autocensura social, un no enojar a los conductores sociales de la cultura nacional, enquistados, preferentemente, en diarios y revistas. Esta conducta alcanzó a los ya consagrados, que mencionamos, y pasa la década del 50. Esta época no es buena para la dramaturgia peruana. Jorge Basadre al prologar *No hay isla feliz* de Sebastián Salazar Bondy, recuerda la desilusión del crítico norteamericano Epstein quien vino al Perú para estudiar el teatro peruano contemporáneo y debió regresar a su país con las manos vacías. La puesta en escena requiere, necesariamente, de actores. Su existencia, conducta y calidades fomenta el arte de escribir.

Los viejos actores se recluyeron en la radio, que era una fuente de trabajo; los jóvenes, que al inicio de la década la despreciaban, poco a poco

se reintegraron a ella, pues el teatro no era rentable. En la radio, la única posibilidad de comunicación es la voz: imagen sonora. La actuación radial, lejos de mejorar, acentuó los defectos de la actuación teatral, la del solo decir. Ante esta realidad, quien pretendiese escribir debía buscarse una historia, un argumento. El pretexto, la historia o argumento, llegó a ser lo más importante para el escritor. ¿Cuál es tu argumento?, le preguntaban al autor; si éste gustaba, entonces, recién se leía la obra. La radio influyó en actores y autores; Rafael del Carpio, Samuel Pérez Barreto y Felipe Sanguinetti, entre otros, fueron libretistas de programas radiales, antes de convertirse en autores de teatro. Pero, como no todo es malo ni bueno en la vida, la radio aportó mucho al teatro. En la radio estuvieron las más hermosas voces. ¿La razón?, el azar. Cuando se instala la radiodifusión sonora en el país, nos sorprende sin el personal artístico para conducirlo. Son los cantantes, por sus voces, los que ingresan como locutores, narradores y actores, a este nuevo medio. Vea, por ejemplo, El Trío Esmeralda de las hermanas Elvira, Gloria y Angelita Travesí; Ernesto La Hoz Ayulo y Carlos Ego-Aguirre, de la zarzuela; y, la más bella voz varonil, la de don Guillermo Leca Iturbe (ópera, con estudios en Italia); Oscar Ross y Alberto Mecklemburg (tangos); Carmencita Cueto, cantante criolla; Gloria Lecaros (ecuatoriana afincada en Perú): *La embajadora del Pasillo*.

Para trabajar en radio y/o teatro llegaron actores españoles y argentinos. De los españoles recordamos a José María Linares Rivas, Pedro López Lagar, Andrés Mejuto, Enrique Romero, Pepe Muñoz, Doroteo Martí y Carola Yommar. Esta última actriz, allá por los años 50, llegó a tener hasta once radioteatros al día. Ella exigía a sus actores pronunciar la “z.” En descargo, debemos señalar que, los intelectuales, para lucir especiales (cultos), hablaban pronunciando estas consonantes interdentalmente (huachafos, los ha habido). De los argentinos, permanecen en el recuerdo: Juan Carlos Croharé, Juana Sujo, Francisco Petrone, Paulina Zingermann, Aurora Mendoza, Antonio Luján, José Carlos Salinas, Nélica Quiroga, Roberto Airaldi y Carmen Valdés. Por esta razón, gran parte del 50, en nuestra radiodifusión sonora, se escuchó actuaciones con acento español, argentino y a “Limón.” Unos adoptaron esta modalidad por admiración; otros se mimetizaron. Por otra parte, el cine argentino también influyó. ¿Cómo olvidar de Amanda Ledesma su “¿Me querés . . .?” o el “¡Vení!,” del español asentado en Argentina, don Pedro López Lagar, Pepe Arias, Sandrini, Enrique Serrano . . . A los idos, que descansen en paz . . .

Tramoya y tramoyistas son para la creatividad teatral lo que la técnica y la maquinaria para la ingeniería, el vuelo necesario para proyectar la ilusión.

En *Collacocha*, v.g., la cabaña debe estremecerse ante sucesivos temblores; los movimientos y ruidos que logra la tramoya deben producir los efectos del sismo, sin destruir la escenografía, para poder hacer la función de noche. Todo un arte, como la blusa que noche tras noche, función a función, se rompe sin romperse. El gremio de tramoyistas (ya desaparecido) tuvo mucha actividad durante esa época. El cine mexicano (parlante en castellano – recuérdese el alto porcentaje de analfabetos y lo pequeño de las letras de las leyendas de las películas en otros idiomas, amén de su rápida desaparición – y temática: campesina y/o urbana), ganó las preferencias del público latinoamericano. Sus estrellas, bien proporcionadas, eran idealizadas o idolatradas. Había llegado la hora de recoger los dividendos de esta inserción. Los empresarios extranjeros, asociados con los nacionales (existió la Asociación de Empresarios del Espectáculo) usufructuaron esta nombradía. Grandes Revistas de Variedades recorrieron los Circuitos de Barrios de la capital, encabezados por estas estrellas de cinematógrafo: bailarinas, mamberas, cantantes y orquestas. Pero ellas solas no podían conformar todo un espectáculo que, en ocasiones, alcanzaba hasta funciones de medianoche. Además, existía la modalidad de “presentaciones simultáneas” (v.g. función de vermouth, o noche en dos salas diferentes). ¿La solución? Sketch con la participación de artistas nacionales. A ello se debe la florescencia de los actores cómicos (los ya formados tuvieron más actividad; otros aparecieron): Alex Valle, Tamara Braun, Paco Andreu, Edmundo Moreau, Carlos Revollo, El “Cholo Revollo” (Fundador del Sindicato de Actores del Perú: 1945), Carlos Rodrigo, doña Antonia Puro y Doña María Mille de Ureta, Milos Velarde (“Cantinflas peruano”), “El Profesor Jarabe,” Juvenal Malpartida (“Pachitea”), Víctor González Añazgo (“Gonzalito”), Chicho Gordillo, Carlos Oneto (“Pantuflas”).

Otro tanto ocurrió con las radionovelas que, al finalizar su propalación, ingresaban a estos Circuitos de Barrios. Lo mismo hicieron las Compañías Folklóricas (Ollanta y Atahualpa,) que, además, se presentaban en coliseos. Para estas “variedades” se necesitaba escenografía. A estas razones se debe el desarrollo de la tramoya y tramoyistas y que el curso de “Escenografía y Tramoya” tuviese preponderancia en la joven Escuela Nacional de Arte Escénico. Este curso, por las razones expuestas, tuvo muy en cuenta las medidas de puertas y bodegas de ómnibus y vagones para realizar los “circuitos” acostumbrados. Los alumnos de la Escuela Nacional de Arte Escénico se presentaban en público desde el primer año, por lo tanto, las siglas ENAE, aparecieron con frecuencia en gacetillas y críticas de las páginas culturales de diarios y revistas y, con ellas, la lenta formación de “páginas

culturales,” críticas y críticos y de un público amante de teatro. Asimismo, la Compañía Nacional de Comedias, formada por una selección de actores, año tras año daba al espectáculo teatral el sabor saludable de fiesta, confrontación y magia de las fiestas serranas. Así como en los limeños octubres del Señor de los Milagros se añoraba la presencia de un “espada peruano” en las corridas de toros, del mismo modo, en cada temporada teatral se aguardaba el estreno de un dramaturgo nacional.

Lo referido testimonia que hubo un movimiento teatral “limeño-peruano.” Por una parte – reforzando lo afirmado – recordemos la existencia de la Asociación Peruana de Empresarios del Espectáculo; y, por el gremio, El Sindicato de Actores del Perú y la Sociedad Peruana de Actores. Estas dos instituciones, ya asociadas (comisiones) o alternando año a año la responsabilidad, con el propósito de agenciarse fondos, organizaban en el Teatro Segura *El espectáculo de los artistas* (revista musical) y el *Baile de los artistas* (con ocasión de los carnavales). Con este mismo fin, todos los años, los artistas ofrecían en la Plaza de Acho “La Corrida de los Artistas.” Toreo bufo al que concurría el público para conocer a sus artistas de radio, mostrarle su cariño, aplaudir sus destrezas y gracejo. Se toreaba becerros (¡Qué grandes son delante de uno . . . !). Recuerdo a Angel Crespo (Pelito) entrando al ruedo montando bicicleta para torear sin capa sorprendiendo al toro. A don Carlos Ego-Aguirre (le gustaba torear), Gonzalito, Pachitea (Juvenal Malpartida – practicaba el toreo serrano). Alejandro Sánchez; todos presididos por Teresita Arce, la famosísima “Chola Purificación,” que, en cada uno de sus programas de radio, totalmente vestida de huancaína, al presentarse, después de hacer sonar su silbato, gritaba: “¡Visita el Perú!” A propósito de Teresita Arce, hasta donde retiene y recuerda mi memoria, es la única artista privada temporalmente de su libertad por un gobierno. Existía un jabón marca Prado. Ella, en uno de sus programas de radio dijo: “El jabón Prado lava la ropa, pero ‘no quita la mancha’.” Gobernaba el doctor Manuel Prado y Ugarteche. El, esta expresión la tomó como aludida a su padre el General Mariano Ignacio Prado (1826-1901) que, siendo presidente durante la guerra con Chile, viajó a Europa para comprar armas con dinero del Estado y pueblo y no regresó.

Igual como ocurrió en las grandes capitales de Sudamérica (El Gollescas, en Chile, por ejemplo), en Lima contábamos con el famoso restaurante El Patio, llamado De los Artistas, ubicado entre los jirones Huancavelica y Camaná, en pleno centro de Lima. En una de sus paradas se enseñoreaba un gran mural. En él sobresalían las imágenes de Paco Andreu, Edmundo Mareau, Teresita Arce y Jesús Vásquez. Para hallar un actor, sea

el buscador peruano o venido del extranjero, bastaba con tomarse un café en el Restaurante El Patio. La Sociedad Peruana de Actores, para el descanso y recreo de los artistas, tenía una casa con huerta en Chosica (40 kilómetros de Lima). Esta fue donada por el comediógrafo Eduardo Eckart Pastor (1891-1949); entre sus más famosas comedias se recuerda *Sucedió en 1985, Pan para hoy, Zapatería "El Congreso"* y su festejada *Del 96 al 36*. Esta generación, la del 50, heterogéneos socioeconómica y cultural, la del vestir formal y oneroso (era obligatorio vestir terno y corbata – el sinsaquismo es posterior), ante la existencia de trabajo (Odría), tuvo la oportunidad de entregarse plenamente al arte dramático sin pedirle nada a él; constituye la última promoción romántica, la última del arte por el arte. Esta generación es, también, la del choque, y, en casos de la frustración (en el teatro están – dicen – no los mejores, sino los que persisten).

Persistir en el Perú tiene un precio muy caro. De otra parte, los estereotipos de estética que reglamentaban las palabras arte, dramaturgia, teatro, actor y actuación, eran foráneos, ajenos a estos mismos vocablos en nosotros los naturales, lugareños y/o asentados en este espacio llamado Perú, a mitad del siglo XX. Pues, nuestros cuerpos, su magnitud, cubiertos con ternos de saco cruzado, smoking o frac, no hallaban, por ejemplo, la percepción que de lo norteamericano, inglés, ruso o español, acuñaban en sus creaciones T. Williams, A. Miller, O. Wilde, J. B. Priestley, Chejov, Lope, Calderón o Benavente. Además, la temática de este repertorio no correspondía a nuestras experiencias ni aspiraciones. De los autores, sin rigor cronológico ni calificación, y sí mencionando profesiones o actividades bases, nominaremos a los poetas Juan Ríos y Edgardo Pérez Luna, a los psiquiatras Carlos Alberto Seguín y Humberto Napurí, al narrador Julio Ramón Ribeyro, al diplomático Edgardo de Habich, a los periodistas Enrique Solary Swayne y Mario Castro Arenas, al profesor Juan Rivera Saavedra, al libretista de radio Rafael del Carpio, a los actores Felipe Sanguinetti y Grégor Díaz (*Apuntes para un drama*, 1957).

Esta reseña, de suyo, sugiere un perfil de nuestra dramaturgia. Sebastián Salazar Bondy (fallecido muy joven en 1965), es de esta época. Al mencionarlo, le rendimos justo homenaje, porque a nuestro juicio es el promotor de la dramaturgia y teatro modernos del Perú. Su importancia, prestigio y solvencia dentro de la intelectualidad permitió que se escuchara y viera sobre el escenario a sus personajes, un reflejo de la pálida clase media del Perú, a la que pertenecía, pero dentro del estilo realista que él creía conveniente para nuestro país, interrogándose e interrogando, cuestionando su problemática. Vargas Llosa, comentando la multifacética personalidad de

Salazar Bondy dentro de la cultura peruana dice: “Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo centellante de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio?” Esta incorporación de la clase media como personajes y del estilo realista como dramaturgia y puesta en escena fue decisiva. Para comprender mejor su importancia, reproduciremos parte de la crítica a mi obra *Los del 4* (Premio Hebraica 1968, posterior a la muerte de Sebastián en 1965). “Ciertos niveles de la realidad peruana tal vez exijan del teatro procedimientos superados hace medio siglo. El ‘trozo de vida’ del naturalismo parece adecuarse para proponer una visión de proletariado.” Este tono peyorativo con que se trata al realismo y “ciertos niveles: el proletariado” y la facilidad de confundirlo con el naturalismo, se rubrica hasta en tratados dramáticos como “El arte de la dirección escénica” de Curtis Canfiel (1970), donde se sentencia que “la palabra naturalismo se aplica con mayor frecuencia en obras que tratan de miembros hundidos de la sociedad, los cuales viven en la miseria; sin embargo, cuando se aplica en gran parte ese método para obras que tratan de las clases superiores, el resultado se llama impresionismo”

En esta época se estabilizan los grupos independientes. A la ya existente Asociación de Artistas Aficionados (AAA) – ballet, coro y teatro – se suman al Club de Teatro de Lima e Histrión, Teatro de Arte. El Club nace en El Negro – negro, bar con piano, reducto de los bohemios e intelectuales de entonces. Sus primeros diez años de intensa actividad son reconocidos por la sobresaliente calidad de sus montajes. Con el Club nace la primera escuela de teatro particular. Podríamos calificar al Club de Teatro de la década del 50 como un movimiento social artístico de la clase media del Perú. Con el Club se da un hecho único, reunir en torno suyo un grupo de socios que pasaron de mil, y que, mes a mes, cotizaban una cantidad respetable. Histrión, Teatro de Arte, se formó con un 95% de egresados de la ENAE en el pasaje García Calderón. Histrión, que contara como personajes principales a los hermanos Velázquez (Carlos, José, Mario y Tulio), fue desde su inicio una agrupación más de corte popular en comparación con El Club de Teatro. Por ser sus principales y un alto porcentaje de socios apriistas, se los tilda de representantes de dicho partido político. En esta época recesan a la ENAE (Escuela Nacional de Arte Escénico), órgano oficial del Estado. Tiempo después volverá. Llega hasta nuestros días como Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, después de haber membretado otros varios nombres. Esta breve primera etapa, la del despegue, es muy importante: signa un modo de actuar y dramaturgia. La aparición de la televisión interrumpe esta experiencia, pues en la pantalla chica, la imagen y voz del actor son su capital. Volvió, entonces, al arte dramático el imperio de la persona (actor) sobre el personaje.

En la década del 80, la creación colectiva y la expresión corporal (saltitos, rodaduras y montadas, etc.) limitó al teatro a la categoría de “espectáculo escénico”; la década del 90 ofrece con éxito una variante de la misma, en suerte de collage de “revista musical,” “varieté,” “Show de baile” y algo de circo. En esta expresión, la dramaturgia también queda de lado. Hablemos del receso de la ENAE. Con este acontecimiento temporal de la escuela oficial de teatro, el doctor Guillermo Ugarte Chamorro pasa a dirigir el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (TUSM), transformándolo y convirtiéndolo en bastión de la cultura dramática peruana con firmes acciones de difusión y promoción del teatro. La instauración de diversos concursos anuales de dramaturgia, incluyendo el escolar, permitió el surgimiento de nuevos escritores.

Del 60 al 70, los avances logrados en los diversos campos de la producción teatral, además de la actitud y obra de Salazar Bondy, habrá estimulado la aparición de nuevos autores. La relación es grande. Víctor Zavala gana el Concurso de Teatro Escolar del Teatro Universitario de San Marcos; cinco años más tarde estrenará *La gallina*, la primera de corte campesino. La poetisa Sarina Helfgott estrenará *La jaula*; ella es la autora de *Antígona*, de la que ya hemos hecho referencia. Sara Joffré se inicia con teatro para niños: *El jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma*. El doctor José Miguel Oviedo estrena en El Club de Teatro de Lima su primera obra, *Pruvonena*, con la que obtuviera el Primer Premio del Centro Peruano de Teatro. Hernando Cortés crea *La Ciudad de los Reyes*, cuyo cuadro “La Chola,” será uno de los más representados. Julio Ortega obtiene premio del TUSM por su obra *La campana*; el poeta Juan Gonzalo Rose estrena *Un momento con Javier* (Javier Heraud), que también será premiada por el TUSM; aparecen Jorge Tanillama y Aureo Sotelo. Grégor Díaz recibe el primer premio del Concurso Nacional de Teatro convocado por la Sociedad Hebreaica del Perú. Alonso Alegría y César Vega Herrera trascienden lo nacional con sus premios TUSM y Casa de las Américas por sus obras, *El cruce sobre el Niágara* e *Ipacankure*, respectivamente.

El Restaurante La Cabaña es habilitado como teatro y en él se realizan temporadas anuales que registran estrenos de autores nacionales y una muy amplia y continuada asistencia de universitarios. Más de año y medio fue necesario para que, secundado por amigos e intelectuales, la Municipalidad de Lima, mediante acuerdo N° 614 de fecha 11 de octubre de 1983, pusiera a este teatro el nombre de Sebastián Salazar Bondy. En 1963 nace el grupo Homero, Teatro de Grillos, fuera de la zona urbana. El trabajo de este grupo a favor de los dramaturgos nacionales es muy reconfortante en montajes y ediciones.

Otro tanto debemos decir de las Muestras de Teatro Peruano que inició y que año tras año se realizan en distintas provincias del país. La creación, promoción y difusión de este movimiento, corresponde a Sara Jofré, dramaturga de creaciones de crudeza escalofriante. En 1971, la Mesa de Teatro (taller para dramaturgos y actores) programa su debut en la sala Alzado; las obras elegidas son: *El derecho de los asesinos* de Aureo Sotelo y *El líder* de Jorge Tanillama. Eran días difíciles de la política nacional y, exabruptamente se produce un hecho sin precedentes en la historia de nuestro teatro. Faltando diez días para el estreno, la inspección de espectáculos del municipio limeño veta la primera obra y, a escasas 24 horas, hace lo mismo con la segunda. Se lucha por la libertad de expresión en el teatro. Todos los artistas se unen y, la prensa, en general, presta su apoyo. Ocho meses después, estas obras son estrenadas en el Teatro Segura, nuestro teatro mayor, también propiedad del Consejo Limeño.

Resumiendo, podríamos afirmar que esta década se caracteriza por la aparición de un verdadero frente de escritores que, contrariamente a sus antecesores, en un 90%, son gente de teatro. Por lo tanto, sus creaciones se aproximarán mejor a la naturaleza escénica. La realidad nacional ya no será de malver ni maldecir, ni tendremos que disfrazarla para que suba al escenario; se ha consolidado el estilo realista, con todas sus variantes. Podríamos afirmar que la creatividad artística tiende a presentar temáticas campesinas, urbanas, gremiales y de entretenimiento. Del 71 a nuestros días se han incorporado nuevos autores; algunos con buen auspicio y mejor destino. Estela Luna con su obra *Eva no estuvo en el paraíso*. Es la época del frente de Liberación Femenina y Estela le presta gran apoyo con su *Eva*, obra que se presentó, además, en los EE.UU. Alberto Mego, en 1914 ganó el concurso del TUSM con *¿Alguien sabe la hora que es?* Este joven escritor de gran ritmo dramático, es autor de *Ushanan Jampi*, que exalta la sublevación de una comunidad indígena. Los Grillos estrenan *Miedo* del joven Cesar de María. Un año después, su Juvenil III será galardonada por el TUSM. Los Grillos darán a conocer a otro autor, Luis Gómez Sánchez, estrenando *El gran giro*.

De los concursos anuales del TUSM saldrán dos nuevos valores, el narrador Jorge Díaz Herrera y la actriz Delfina Paredes. Algunos autores premiados, de los que hacemos referencia a lo largo de la presente reseña, obtuvieron otros premios. Sus obras fueron publicadas y traducidas; las escenificaron en el Perú y en el extranjero. Pero, para los efectos de este resumen, sólo hemos considerado la primera creación de cada autor, como simbólica partida de nacimiento. Esta es la época de los café-teatros y de la televisión. El mal llamado café-teatro (pues no se toma café ni se hace teatro),

con descaro y sin decoro, comercializa el espectáculo escénico; desnuda la grosería en las palabras y los cuerpos en su anatomía. Con el nombre de teatro escenifican libretos que no se compadecen con el escénico. El negocio también es redondo porque no se gasta en vestuario.

La televisión hace otro tanto. En el tipo de sociedad en que vivimos, el mal uso de este medio es sumamente peligroso por su alcance y cobertura. Después de un tiempo de suspensión de los “programas vivos,” los reinició pero, al igual que en el pasado, desconociendo la existencia de una dramaturgia, reemplazándola con una cegatona y sorda retahíla de libretistas que sólo ven y escuchan lo que el gobierno y los patrocinadores comerciales quieren. En el campo de la actuación – ya lo hemos dicho – la televisión depuso los logros hallados por la generación ENAE. Por ser la televisión más imagen visual, una pléyade de jovencitas fueron convertidas en actrices. Con la publicidad ganada, estas lindas modelos incursionaron como estrellas de teatro. Ellas, por ser alérgicas, expulsaron de la escena el maquillaje de teatro e impusieron el “maquillaje social” cuya naturaleza es mejorar el rostro de la persona (actriz). El maquillaje de teatro se destina para imponer sobre el rostro del actor los rasgos preferentes del personaje en los aspectos físicos, fisiológicos, psicológicos y socioeconómicos; y, para posibilitar la visión del público que observa desde lejos a los actores que están debajo de una tremenda batería de luces (la luz absorbe el color del rostro, escenografía y vestuario). Por esta razón “la de vender,” el campo femenino de la actuación está copado por modelos y cantantes.

Las compañías de teatro llamadas comerciales se han desarrollado y han influido, inclusive, en gentes de seria formación. Asistiendo a uno de estos montajes nos parece estar en un “set” de televisión, momentos antes que el programa salga al aire. Los comerciales no faltan; en los murales se publicita a las casas y diseñadores que han confeccionado los vestuarios de los artistas. Las modelos de televisión cubren “roles” importantes y algunas tienen su propia compañía. En cuanto a las obras, aparentemente son de autores desconocidos, pues no se menciona a los verdaderos autores a fin de burlar los pagos del derecho correspondiente. Como el objetivo es hacer reír, vender la “hora carcajada,” con toda libertad entresacan escenas de varias obras y agregan otras de la propia cosecha. Los autores nacionales están descartados de este teatro.

En 1971, dos estrenos, sin pretenderlo, marcan dos alternativas al teatro peruano: *La huelga*, Grégor Díaz, de corte gremial (8 de octubre) y *Tu país está feliz* (16 de setiembre), “creación colectiva” (la princesa en Lima), basada en el poemario del vate brasileño Antonio Miranda y un guión trabajado

en Venezuela (este trabajo se estrenó primero en Caracas con el Rajatablas de Carlos Jiménez; después, en Lima con Cuatrotablas donde debuta Mario Delgado). Con *La huelga*, estrenada en pleno gobierno militar del General Velasco Alvarado, el obrero de construcción civil ingresa a la escena nacional con la categoría de personaje, sin testafierros. Lo hace con su “tamañito,” color, articulaciones verbales, dicción y muletillas; y, gestos aprendidos con el trabajo de la lampa, comba y carretilla, y doblando las rodillas al caminar. Es decir, muy distinto a la estética en boga, que era la que imponían las obras de Wilde, Priestley, Shakespeare, Ibsen y Chejov, por ejemplo. Estos mismos autores prescribieron como escenografía grandes salas y/o salones con alfombra, lámparas de colgar, de pie y velador; y, como muebles, cuanto menos el clásico “tresillo” (un sofá y dos sillones). *La huelga* es iconoclasta con crueldad: “ensucia” el escenario representándonos la fabricación de una casa, con sus rumas de ladrillos a los costados de las paredes desnudas, tablones sucios de cemento como andamios, carretillas, latas para transportar agua y cilindros, como elementos funcionales de utilería personal y de escena y, a la vez, de decoración de la escenografía. En *La huelga*, no visten los personajes frac, ternos de saco cruzado ni abrigos. Es la ropa que no se usa y se emplea como “ropa de trabajo” la que cubre los cuerpos, ahora ascendidos a personajes, eternos (!). Item además, hombres que se expresan simplemente con la lengua de los simples, mientras se aproxima una huelga: “Tengo hambre,” “¡Me quiero casar con una gringa!,” y “Cuándo me moriré.” Tan simple que nos parece que el Hacedor ha respondido al ruego de Chejov: “Quiera Dios que al correrse el telón, nos parezca estar mirando por la cerradura de una casa ajena.” Con *La huelga*, la mayoría seguirá la alternativa de lo urbano, fácil será hallarnos a nosotros, gente de las clases populares, como personajes. El campesino hará lo mismo, aunque, en las salas de estreno, con menos frecuencia.

Quizás al joven lector le sepa exagerado lo que afirmamos. Aprécienos sincrónicamente: estamos en 1971 y son los primeros años del gobierno de facto del General Velasco. Hoy, en democracia, ¡qué cómodo es decir lo que expresamos! *Tu país está feliz* impacta. Los jóvenes se sienten considerados. El teatro se hizo desde siempre sólo para adultos y niños. La creación colectiva como modalidad, permitía a los jóvenes actores estar más cerca de decir lo que querían, su frustrante aquí y ahora, cuestionando. Si como modalidad ya era importante y atractiva, actoralmente permitía actuar a más jóvenes que, en el teatro “tradicional,” no tenían fortuna. Es más fácil representarse a sí mismo en distintos roles que transformarse en personaje, dar vida a otra vida. Por eso, afirmamos que en la creación colectiva “no hay mal actor.” Además,

llenando la vista del público estaba el poder una misma persona, como en magia, hacer que cambiamos de “personaje” a la vista del público. Y, si a ello agregamos las atractivas técnicas venidas de sociología (sociodrama) y de la psicología (psicodrama) como la inversión de roles generacionales, de profesión y sexo, y la posibilidad de insertar con libertad otras manifestaciones artísticas como la música, canto, danza y el circo, comprenderemos por qué Cuatrotablas fue la otra gran alternativa, iniciada en Lima en 1971.

Si los muy respetables compañeros de la creación colectiva hubieran reparado que, el producto final que entregaban al público, era dramaturgia, no hubieran atacado tan despiadadamente a los dramaturgos. Trabajo hubo para todos (gobierno del General Manuel A. Odría), con él, seguridad económica, con ella, la tranquilidad requerida para realizarse. Para mi generación escénica, la maravillosa oportunidad de explorar el hecho mágico de la transformación por la cual uno deja de ser persona (mortal, conmensurable), para convertirse en personaje (inmortal, inconmensurable). Con nosotros desaparecen las candorosas candilejas; pasa al olvido la caseta del apuntador, y el apuntador (¡en buena hora!) se expulsa, y para siempre, a las “partichellas”; las taperolas llevan al olvido al martillo del tramoyista; la soga recobra su nombre al dejar de llamarse “guindaleta.”

Para estudiar, algunos actores viajaron al extranjero. Lo hicieron con su peculio: las becas no son para los actores. En 1958 se realizó en Chile el Congreso Internacional de Teatro. Lo organizó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile; yo estudiaba allí. Con inquietud esperaba el arribo del representante peruano porque, necesariamente, tenía que ser mi amigo. Cuando llegó, no lo conocí ni me conoció. Era un jovencito “muy bien,” sobrino de un diplomático, y ambos (diplomático y sobrino), ajenos al teatro, de rabo a rabo. Esta mi generación, la del 50, instauró el “trabajo de mesa” (no más llegar al primer ensayo “¡con letra aprendida!”; no actores actuantes; sí actores intérpretes). El sistema stanislavskiano pasó a formar parte de la pedagogía teatral y del estudio del personaje, para los actores. Unos más, otros se incluyeron en la jerga teatral, al igual, tiempo después, los vocablos semiótica y sintagmática. La profesión del actor, de estudio riguroso, se hizo tan digna como la medicina e ingeniería, por ejemplo. La escenografía, a su valor plástico, añadió los socioeconómicos y psicológicos. El verismo histórico fue cuidando tanto en escenografía cuanto en utilería de escena y personal, lo mismo que en el vestuario. La iluminación, a su atributo funcional (permitir que se vean los cuerpos) adicionó los plásticos, psicológicos y marcó las variantes de tiempo y hora de la obra. En esta década, los afiches y programas se expusieron como segmento artístico de la producción y difusión

del teatro, estimulando el deseo de gustar de la obra, y archivarlos. Los más bellos (abundantes) fueron los del pintor José Bracamonte Vera.

A mi generación le corresponde el honor de recuperar para nuestro teatro, su esencia y propiedad determinante: el arte (teatro=arte); y, tanto en dramaturgia cuanto espectáculo, ascender a las clases populares a la categoría eterna de personajes y arte. En dramaturgia, inauguramos e impusimos en un verdadero frente la necesidad imperiosa de expresar sobre el escenario, generalizando, comprendiendo, globalizando, el conflicto permanente de los hombres, mujeres y niños de las clases populares y nuestros sub-hombres (estupefactos, esperpentos humanos), nacidos en el territorio del Perú, conteniendo con ellos mismos, hábitat, clase social y concepto de naciones – todas las sangres, per secula seculorum, amen. Nuestra generación cubrió la metrópoli directamente. A la generación del 70 le pertenece la cobertura nacional, bajo la modalidad del llamado “teatro crónica,” el hoy para hoy y para unos cuantos, casi una misa de curas para curas, oficiada al aire libre – tedéum en creación colectiva. La dramaturgia del Perú de hoy debe estimarse como la rebelde respuesta de escritores diversos ante la inicua, infame y repugnante actitud de partidos políticos y gobiernos complacidos en sus cúpulas en el desempeño de sus endemoniados roles. *Morituri te Salutant*

Lima